

## Фрёшле Ульрих

Дрезденский технический университет,  
Германия, 01069, Дрезден, Моммзенштрассе, 13  
ulrich.froeschle@tu-dresden.de

### В поисках центра: апории Бога на протезах\*

**Для цитирования:** Фрёшле У. В поисках центра: апории Бога на протезах. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* 2023, 20 (3): 591–608.  
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.312>

В статье на примере популярных сегодня идеологических концепций транс- и постгуманизма рассматривается способность литературы изображать и осмыслять возможности и проблемы, возникающие при развитии и конструировании будущего. Показано, как эта, казалось бы, научная идея была представлена, а также деконструирована в художественных текстах задолго до того, как трансгуманизм укрепился в качестве идеологии. Литература позволяет разыграть ситуацию до конца — или до другого конца, что открывает узкоспециализированные научные темы для более широкого обсуждения за пределами башни из слоновой кости: отталкиваясь от эссе Г. фон Клейста «О театре марионеток» (1810), где автор на примере танцующих механических кукол задается вопросом о человеческом сознании, статья показывает, как художественные тексты остраивают наше обычное восприятие повседневного мира, чтобы заставить задуматься о нем: вторая часть «Фауста» Гёте, в которой изображается Гомункул, роман Ф. Т. Маринетти «Футурист Мафарка» (1909) с летающим искусственным человеком, крупное эссе Э. Юнгера «Рабочий» (1932) о современной сериализации, роман М. Уэльбека «Возможность острова» (2005) с постчеловеческим взглядом на развитие трансгуманизма или роман Г. Бира «Музыка, звучащая в крови» (1985), изображающий непосредственно постчеловеческий мир. В результате анализа художественных текстов автор приходит к неутешительному выводу: похоже, что человек страдает от самого себя. Транс- и постгуманистические идеологии оказываются симптомами, а не избавлением от этих страданий. Трансформацию в постчеловеческие формы жизни можно помыслить как утопию лишь в антропоморфных категориях. Такой форме сознательного бессмертия в свою очередь грозит утопическая скука и мучительное повторение старых конфигураций в вечно новом обличье — что также относится и к трансгуманистическим надеждам.

*Ключевые слова:* трансгуманизм, постгуманизм, Клейст, Маринетти, Юнгер, Бир, Уэльбек.

---

\* Статья опирается на выступление на III Международном конгрессе историков искусства им. Д. В. Сарабьянова в Государственном институте искусствознания в Москве («Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени») 25–26 октября 2018 г. Данная версия была создана в рамках исследовательского проекта GAČR № 20-02986S в Университете Палацкого в Оломоуце (Чехия) «Неизвестные миры — другие общества — новые люди. Транскультурные процессы в австрийской фантастике будущего межвоенного периода».

Перевод с немецкого С. Ташкенова.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

Он лишь отмечает уродства, пока  
еще не проникшие в наше сознание.  
Искусство — это зеркало, которое  
«спешит», как иногда спешат часы<sup>1</sup>.

### «Как я сказал, танцуют?» От танца марионеток к бионике

Хью Герр — американский инженер-бионик (род. 1964), некогда скалолаз высшего класса, в 1982 г. потерявший обе голени из-за обморожения при восхождении в горы — их пришлось ампутировать. Впоследствии он стал выдающимся инженером-биоником: еще в студенческие годы он разработал протезы, позволившие ему продолжить заниматься скалолазанием на самых высоких уровнях сложности. На лекции в рамках спонсируемых фондом «TED Talks» в 2014 г. Герр выступил перед аудиторией на бионических протезах, на которых он гибко и совершенно естественно двигался, подпрыгивал и танцевал. Таким образом, Герр является впечатляющим примером изобретательности, смелости и приспособляемости человека, сделавших возможным тот «прогресс, который со времен Просвещения носит идеологическую коннотацию восхождения; в случае Герра — буквального (см.: [Herr 2014]).

Концепция Герра родилась из наблюдения, что он (пока) не может чувствовать свои искусственные конечности так же, как естественные, и что, несмотря на все свое совершенство, они остаются для него чем-то другим, неким провидением, предчувствием: инженеры, работающие над новыми моделями соединения биологических и синтетических механизмов,

созерцают будущее, в котором технология тщательно интегрирована в нашу природу; мир, в котором будет навсегда размыто то, что является биологией, а что нет, что человеком, а что нет, что природой, а что нет. В этом будущем человечество получит новые тела. Нейронно-телесный дизайн расширит наши нервные системы в синтетический мир, а синтетический мир — в нас самих, коренным образом изменив нашу сущность. Проектируя биологическое тело для лучшего взаимодействия с созданным миром дизайна, человечество в XXI веке покончит с инвалидностью и создаст научную и технологическую основу для аугментации человека — расширения его возможностей за пределы физиологии в когнитивном, эмоциональном и физическом плане [Herr 2014]<sup>2</sup>.

В этом высказывании легко заметить, как практический подход к замене утраченных или поврежденных органических способностей, который берет свое начало в исследованиях в сфере медицинских технологий, превращается в проекцию, видение оптимизации человечества в целом, его перестройки, что позволяет устранить границы между органическим и искусственным — «коренным образом изменить нашу сущность». Таким образом, прагматический подход приводит к трансгуманистическому обещанию трансформации, которая освободит людей от их естественных «ограничений», в том числе и в отношении их эмоционального

<sup>1</sup> Заметка Франца Кафки о Пикассо; цит. по: [Janouch 1968: 195].

<sup>2</sup> На лекции Герра выступала и танцовщица Адрианн Хаслет-Дэвис, которая лишилась ноги во время взрыва на Бостонском марафоне в 2014 г., а теперь может снова танцевать благодаря бионике; см. также: [Harrasser 2013: 16–17].

мира. О том, что это обещание имеет эсхатологическое измерение, свидетельствуют высказывания Рэя Курцвейла, технического директора Google с 2012 г. и одного из самых горячих сторонников программного трансгуманизма: в посвященном ему фильме «Трансцендентный человек» он говорит об «идее глубокой трансформации в будущем, вечной жизни, воскрешении мертвых», а затем задается вопросом: «Существует ли Бог?», на который сам же дает ответ: «Думаю, еще нет» (цит. по: [Shermer 2011: 40])<sup>3</sup>.

С беспристрастной научной точки зрения можно согласиться с идеей, что человек не должен рассматриваться как цель эволюции, но может составлять промежуточную ступень «между животным и сверхчеловеком или между обезьяной и постчеловеком» [Sorgner 2020: 39]<sup>4</sup>. Очевидное практическое благо технических разработок также говорит против того, чтобы оценивать связанные с ними видения столь же негативно, как Фрэнсис Фукуяма, который уже в 2004 г. в опросе журнала «Foreign Policy» о «самых опасных идеях в мире» назвал таковой трансгуманизм. Прежде всего, нужно конкретно доказать, в чем заключается опасный потенциал идей, особенно трансгуманизма или постгуманизма, а также задуматься, способствует ли «утопическая энергия» таких идей техническому прогрессу или же вредит ему, и в какой степени; такие вопросы открывают широкий простор для размышлений [Fukuyama 2004: 42–43]<sup>5</sup>. Как бы то ни было, ход естественной и культурной истории техники и технологий, выросшей из антропологического диспозитива, вряд ли можно остановить, тем более что его трудно контролировать<sup>6</sup>. Однако абсолютно необходимо критически анализировать не присущие самой технике надежды и модели искупления, которые связаны с техническим прогрессом, чтобы прийти к четкому представлению о том, что, с одной стороны, в принципе технически осуществимо, а с другой — по каким бы то ни было причинам, — желательно.

Параллельно с ускоряющимся развитием технологий, начиная с «эпохи седла» (нем. *Sattelzeit*) рубежа XVIII–XIX вв., литература накапливает архив текстов, различными способами разыгрывающих сценарии такого возможного развития событий и вместе с тем осмысляющих связанные с технологией позитивные и негативные ожидания<sup>7</sup>. Художественные тексты работают не только как средства социальной саморефлексии в истории идей: они также порождают — порой обманчивое — «жизненное знание» как «опытное знание», поскольку в случае достаточной миметической вероятности, скажем, какого-то нарратива читатель может соотнести его с собой как косвенную констелляцию и пережить его без необходимости действовать самому<sup>8</sup>. Однако, касаясь в дальнейшем конкретных идей искусственной оптимизации и конструирования человека, мы не будем делать акцент на «антиципационных» качествах художественных текстов и не будем обсуждать убедительность «художественной оценки технологий»<sup>9</sup>. Речь пойдет в большей сте-

<sup>3</sup> Ср. также документальный фильм Барри Птолеми «Трансцендентный человек» (США, 2009). О Курцвейле см. также его страницу <https://www.kurzweilai.net> (дата обращения: 15.01.2023).

<sup>4</sup> О вопросах терминологии см.: [Loh 2018].

<sup>5</sup> Об отношениях утопии и науки см.: [Kemperink, Vermeer 2010].

<sup>6</sup> Ср.: [Geiger 1998: 95–167; Михайловский 2017: 137–141].

<sup>7</sup> Ср.: [Segeberg 1987; Fulda 2016].

<sup>8</sup> Ср.: [Ette 2004: 20]; подробнее об этом см. также: [Eibl 2004].

<sup>9</sup> О типологии этого концепта см.: [Tabbert 2004]; об антиципационном потенциале см. также: [Fröschle 2023].

пени о потенциале художественных текстов развивать и в то же время объективировать сложные факты, об их потенциале повествовательного и эссеистического «остранения», благодаря которому трансгуманистические или постгуманистические концепции могут стать осязаемыми и доступными, тем самым став объектом рефлексии для нас<sup>10</sup>.

Если вчитаться, например, в знаменитое эссе Генриха фон Клейста 1810 г. «О театре марионеток», то можно заметить, как в ретроспективном изложении разговора танцор, размышляя о качестве танца марионеток, неожиданно использует оборот речи, который сыграет важную роль в научной фантастике более ста лет спустя: в отличие от танцоров-людей, эти марионетки имеют «то преимущество, что они *антигравны*»<sup>11</sup> и ничего не знают об «инерции материи». Его собеседник не верит, «что в механической кукле может быть больше изящества, чем в конструкции человеческого тела». Танцор, однако, возражает, что «человеку абсолютно невозможно даже просто достичь грации механической куклы. Только бог может соперничать с материей на этом поприще» [Kleist 1996: 805]. Он выводит это удивительное утверждение из странного примера, а именно из примера «механических ног...», которые английские художники делают для несчастных, лишившихся своих собственных» — они даже на них танцуют: «Как я сказал, танцуют? Диапазон их движений, может, и ограничен, но те, что есть в их распоряжении, они выполняют со спокойствием, легкостью и грацией, поражающими любое воображение» [Kleist 1996: 804].

Анализируя клейстовскую трактовку эстетики Шиллера, Иоганнес Ульрих Бейль вводит термины «киборг» и «машина плоти» из 1990-х гг., чтобы проиллюстрировать современность и радикальность этого эссе. В стремлении Клейста «низвести гуманистический идеал сильного в себе человека до уровня кукольной кабинки», возникает «эстетика андроидов или виртуальных существ», «которые *не могут* потерять изящества, потому что у них отсутствует суть сознания»<sup>12</sup> [Beil 2006: 87, 96]. Поскольку этот текст «не устает обращаться к различию между человеческой и трансчеловеческой грацией» [Beil 2006: 98], он, выходя за рамки романтического дискурса автоматизма, содержит все элементы, которые XX век облечет в понятия транс- или постгуманизма: среди прочего, например, концепцию фигуры марионетки, «которая нейтрализует сферу сексуальности и “дегуманизирует” грацию» [Beil 2006: 85]. Беседа, в которой поднимается вопрос о самозабвенной благодати как состоянии равновесия, к которому стоит стремиться, приводит к выводу, что человек может вновь обрести благодать лишь тогда, когда осознание будто

прошло через бесконечное... таким образом, что наиболее чистым оно оказывается в том человеческом теле, которое либо вообще не имеет сознания, либо имеет бесконечное сознание, то есть в механической кукле — или в Боге.

— Что же, — сказал я немного рассеянно, — нам придется снова съесть плод с древа познания, чтобы вернуться в состояние невинности?

— Да, — ответил он, — это будет последняя глава истории мира [Kleist 1996: 807].

<sup>10</sup> Ср.: [Eibl 2004: 287].

<sup>11</sup> Курсив в источнике. — Примеч. пер.

<sup>12</sup> Курсив в источнике. — Примеч. пер.

Таким образом, текст Клейста иронически обыгрывает то дискурсивное движение, которое прочитывается в раннемодернистской утопии Фрэнсиса Бэкона о Новой Атлантиде как претензия человека на господство и примерно 200 лет спустя — в умеренной форме — проявляется в выступлении Герра обещанием великого синтеза<sup>13</sup>. Уже в 1810 г. в эссе обнаруживается спасительный фермент, бурлящий в надежде через научное познание и техническое конструирование освободить человека как «собаку мозга» (Готфрид Бенн) от его предполагаемой ограниченности. В то же время он оставляет открытым вопрос о том, можно ли вообще написать эту последнюю главу, завершающую мировую историю и окончательно искупающую человека, и в какой форме: как расширение протеза до полноценной «механической куклы» или как духовное проникновение в материю вплоть до ее одухотворения в богоподобном всеознании. Этот эсхатологический фермент и вместе с ним вопрос о конце истории фактически вписаны почти во все поздние транс- и постгуманистические концепции<sup>14</sup>.

Если у Клейста вопрос реконструкции или даже конструирования человека предстает центральной проблемой, но в целом рассматривается довольно поверхностно, то во второй части своего «Фауста» Гёте в 1826–1831 гг. напрямую обращается к этому дискурсу через образ Гомункула и на его примере вырабатывает дискуссионную позицию в отношении концепции «человека-машины» (фр. *l'homme machine*) Жюльена Ламетри, или, точнее, увлеченности автоматами, из XVIII в. проникшей в литературу. Он сатирически трансформирует уже и без того научно-критическую конфигурацию Франкенштейна Мэри Шелли, пытавшегося создать органическую, электрически одушевленную конструкцию человека<sup>15</sup>. Человек, химически полученный в пробирке сухим кабинетным ученым Вагнером в начале второго действия и кажущийся жизнеспособным только в этой реторте, в конце концов ищет «путь эволюционной родовой истории человека назад к “Происхождению видов”» [Osten 2003: 225]<sup>16</sup>. В конце второго действия Фалес посылает его по морю к новому началу, но тот разбивается о раковину-колесницу Галатеи, после чего вода начинает светиться: «Пройдешь бесчисленные формы; / До человека — длинный путь!»<sup>17</sup> В начале третьего действия прекрасная гречанка Елена сходит с корабля на берег — Альбрехт Шёне интерпретирует эту сцену как образный итог эволюционного перехода от «первобытного супа» к идеальному образу человека *par excellence*; как продукт природы и образования она контрастирует с убогим обликом человека из пробирки<sup>18</sup>. Не только эпизод с Гомункулом изображает в драме человека как конструктора самого себя и своего мира, чтобы, несмотря на все его великолепие, в конечном итоге продемонстрировать его ограниченность по

<sup>13</sup> Об утопическом примере этого образа см.: [Flessner 2018: 66–67].

<sup>14</sup> Карикатурой на сотериологические модели кажется, среди прочего, надежда Р. Курцвейла на эволюционный поворот благодаря развитию искусственного интеллекта в 2045 г., см.: [Kurzweil 2005].

<sup>15</sup> О романе Шелли и его контексте см.: [Tabbert 2004: 269–304].

<sup>16</sup> О противоречиях в исследованиях см. также: [Albrecht, Willand 2018].

<sup>17</sup> Здесь и далее цитаты из «Фауста» приводятся по изданию: Гёте И. В. Фауст: трагедия. Холодковский Н. (пер. с нем.). СПб.: Кристалл, 2001. — *Примеч. пер.*

<sup>18</sup> Ср. также комментарий А. Шене: «...самый смелый сценический монтаж, на который, возможно, когда-либо решался драматург (преодолевая три с половиной миллиарда лет), знаменуют начальные стихи третьего действия, где является человеческое существо, образец женской красоты, Елена: “Хвалой одних, хулой других прославлена”» [Goethe 2005: 533].

сравнению с великим генератором случайностей природы. Как известно, текст Гёте также показывает, что существование человека, похоже, целиком посвящено тому единственному «мгновению», на которое ему позволено сказать «прекрасно ты, продлись, постой!», и что даже здесь человек остается ограничен, потому что утопическая остановка времени, в которой были бы сняты разлад, быстротечность и вопросы смысла, сама снята в сослагательном наклонении [Goethe 2005: строфа 11681]<sup>19</sup>. Драма об ученом Фаусте, который хочет постичь «всю мира внутреннюю связь» [Goethe 2005: строфа 382], разворачивает позицию, которая сама по себе не является антитехнологической или антинаучной — ведь Фауст долгое время рассматривался как героическое в своей амбивалентности воплощение научно-технической культуры, достаточно вспомнить концепцию Освальда Шпенглера о «фаустовской культуре» Европы<sup>20</sup>. Однако эпохальный текст Гёте открывает весьма скептический взгляд на стремление решить основные человеческие вопросы с помощью технических средств.

И вторая часть «Фауста» Гёте, и «Театр марионеток» Клейста являются прототипами такого способа обращения с заложенным в человеке трансгуманистическим потенциалом, который сегодня можно было бы отнести к «критическому трансгуманизму» (ср.: [Wolf 2020: 2]). В эссе 1930 г. «Неудовлетворенность культурой» Зигмунд Фрейд уместил такие скептические и рассудительные оценки в часто цитируемой формулировке: человек «с давних времен сформировал идеальное представление о всемогуществе и всезнании, которое воплотил в своих богах», ставших просто «идеалами культуры». Теперь человек «очень приблизился к достижению этого идеала, сам стал чуть ли не богом»:

Человек — это, так сказать, своего рода бог на протезах, поистине величественный, когда он использует все свои вспомогательные органы, но они с ним не срослись и иногда доставляют ему еще немало хлопот. Впрочем, он вправе утешаться тем, что это развитие не заканчивается 1930 годом от рождения Христова [Freud 2000: 222]<sup>21</sup>.

### «Владыка пространств». Новые мужи и люди

С бурным ростом науки и техники, которым, так сказать, был удостоен XX в. после основания и присуждения первой Нобелевской премии в 1901 г., мало что казалось невозможным в отношении будущего человечества. Поэтому Филиппо Томмазо Маринетти, один из отцов-основателей итальянского футуризма, в 1909 г. хотел не просто избавиться от хлама прошлого, «уничтожить музеи, библиотеки, побороть морализм, феминизм и всякую оппортунистическую и утилитарную трусость» [Marinetti 1909b: 1], он хотел создать пространство для нового искусства и нового человека будущего. Его роман «Футурист Мафарка» изобразил достаточно агрессивный вариант того, что позже назовут трансгуманизмом. В скандальном «Африканском романе» Маринетти рассказывает, как Мафарка-эль-Бар, «главный

<sup>19</sup> Ср. также: [Goethe 2005: строфа 1700]. О негативном подтексте проекта мелиорации в пятом акте второй части «Фауста» см.: [Jaeger 2010: 388–440].

<sup>20</sup> Об этом см.: [Rhode et al. 2018: 348–356; Jaeger 2010: 501–515].

<sup>21</sup> Рус. пер. по изд.: Фрейд З.: Неудовлетворенность культурой. Боковиков А. (пер. с нем.). В кн.: Фрейд З. Вопросы общества. Происхождение религии. М.: Фирма СТД, 2008. С. 191–270. — *Примеч. пер.*

вождь огромного войска арабов» [Marinetti 1909a: 8]<sup>22</sup>, выигрывает войну против своего дяди и черных африканцев с юга той части света, что ближе к истокам, не забывая со всей порнографической пышностью fin-de-siècle изображать резню и масовые изнасилования.

В «своеобразном коротком замыкании между техникой и мифом» [Vinken 2000: 187] герой Маринетти решает произвести на свет собственного сына «без зловонной помощи самки»: «Я создаю и рождаю мое дитя, непобедимую и гигантскую птицу с огромными гибкими крыльями, созданными для того, чтобы охватить звезды!» В этого «Газурмаха, непобедимого владыку пространств, гиганта с колоссальными оранжевыми крыльями», он затем хочет вдохнуть свою душу, чтобы умереть самому [Marinetti 1909a: 215, 211, 220]<sup>23</sup>. Кузнецы создают клетку, ткачи делают ткань для крыльев, Мафарка собственными руками формирует тело Газурмаха и совершает революционное открытие: «Я создал моего сына из древесины молодого дуба... Я нашел состав, который превращает растительные ткани дерева в живое мясо и в мюгучие мышцы» [Marinetti 1909a: 211]. С помощью преמודерно-магических средств производства и пневматической передачи крылатый человек выпускается в мир как одушевленный технический каркас, чтобы оставить его за собой в смерти и конвульсиях: «О, Солнце! Я иду к тебе, как повелитель, которого не может насытить владычество над миром!» [Marinetti 1909a: 296].

Насыщенный отсылками и ориентирующийся на радикальную футуристическую художественную программу своего автора, роман Маринетти интересен тем, что рисует перешедшую в архаичную экзотику фантазию искусственного воспроизводства и одновременной оптимизации человека, которая имеет антифеминистскую, но в то же время и дефункционализирующую направленность к денатурализованному и автономному человеку искусства, чья мужественность сама по себе уже не может быть четко определена. Таким образом, текст изображает существо, освобожденное от всех хтоническо-биологических соблазнов и связей, как «органическую конструкцию» в буквальном смысле, если воспользоваться термином, введенным Эрнстом Юнгером 20 лет спустя. Футуристический авиатор Газурма, воспаряющий над землей и устремляющий свой полет в космос как завоеватель, олицетворяет решительно воинственное «трансгуманистическое» видение (ср.: [Hengstschläger 2012]), опьяненное всемогуществом, которое также обещает абсолютную свободу только этому творению: крылатому сверхчеловеку не нужно проявлять никакого внимания к толпе бисексуально воспроизводящегося человечества под ним на земле. В конце романа Газурма выступает не как автономная «роботизированная боевая система» [Hering, Schubert 2012: 202]<sup>24</sup>; в качестве транс- или постчеловеческой аллегии футуристической художественной программы он лаконично раскрывает претензию на господство, присущую таким концепциям, даже если они стремятся преодолеть человека и тем самым положить конец антроподице — кто-то всегда остается на земле, становится мишенью или расходным материалом<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Здесь и далее рус. пер. по изд.: Маринетти Ф. Футурист Мафарка. Шершеневич В. (пер. с фр.). М.: Книжный магазин «Диолковский», 1909. — *Примеч. пер.*

<sup>23</sup> См.: [Kanz 2009: 179–234, 359–387], а также: [Thanisch 2021: 41–84].

<sup>24</sup> См. также «Технический манифест футуристической литературы», цит. по: [Kanz 2009: 202].

<sup>25</sup> О трансгуманизме как преодолении антроподицеи в отличие от ее прекращения см. в работе Хорстманна, который иронически вводит в игру «военный уровень исполнения», чтобы «стереть

Такие фантазии и потенциалы современности национал-революционер и консерватор Эрнст Юнгер в жесте ницшевского «Amor fati» понимает в 1932 г. как симптомы неизбежного развития и пытается осмыслить их в своем главном литературно-философском эссе «Рабочий. Господство и гештальт» [Jünger 1982]<sup>26</sup>. Именно этот текст вводит в немецкий технологический дискурс 1930-х гг. понятие «органической конструкции» — можно с уверенностью утверждать, что Юнгер читал Маринетти<sup>27</sup>. По его словам, в технической изобретательности и жажде открытий европейца выразилась «неистовая воля к всевластию, всеприсутствию и всезнанию», что в XX в. привело к «сравнению всяческих границ», которое «представляется актом тотальной мобилизации» [Jünger 1982: 71]. Для Юнгера средством этого является быстрая механизация, которая приводит к разложению буржуазного мира и формирует новый «тип» человека, что равносильно «смерти индивида». Этот тип, который он рассматривает как «гештальт» «рабочего», впервые «возникает в недрах будто бы весьма различных образований, которые в самом общем смысле можно сначала определить как органические конструкции» [Jünger 1982: 128, 119]<sup>28</sup>. Многочисленные примеры, приведенные в тексте, призваны показать, как буржуазное центральное понятие индивида становится бессодержательной оболочкой, под которой происходит стандартизация и сериализация человека именно в этот новый тип: она оставляет впечатление «некоторой пустоты и однообразия», того самого «однообразия, из-за которого весьма затруднительно уловить различия между индивидами, принадлежащими чуждым человеческим или животным расам» [Jünger 1982: 122].

Привычное использование современных технологий означает, что человек «приспосабливается к властному характеру, скрытому за техническими символами». Их новый символический «язык как якобы нейтральное средство общения» распространяется по всему миру, «как язык приказа» [Jünger 1982: 168–169]. Тот факт, что понятие «Befehlssprache»<sup>29</sup> (язык приказа, язык команды) позже стало термином программирования, является аналогичным совпадением, которое может проиллюстрировать один из диалектических моментов текста Юнгера: экспоненциальное технологическое развитие последних двух столетий основано на «грамматике мышления», которая, в свою очередь, сформирована этим развитием. Юнгеровский гештальт рабочего, которого технократический философ Генрих Харденсет в 1936 г. более метко назвал «гештальтом “технического человека”» [Michailowski 2020: 29], изначально подразумевает, что «нет никакого человека-машины; есть машины и есть люди». Однако текст Юнгера ведет к растворению именно этого различия:

Мы уже касались понятия органической конструкции, которая в отношении типа предстает как тесное и лишенное противоречий слияние человека с находящимися в его распоряжении инструментами. В отношении самих этих инструментов об ор-

с лица земли всех людей до последней особи» и тем самым исправить ошибку эволюции: [Horstmann 1985: 101].

<sup>26</sup> Здесь и далее рус. пер. по изд.: Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли. Михайловский А. (пер. с нем.). СПб.: Наука, 2000. — *Примеч. пер.*

<sup>27</sup> Об этом см.: [Michailowski 2020], а также: [Kanz 2009: 364–365].

<sup>28</sup> О понятии гештальта у Юнгера см.: [Schöning 2014: 325–327].

<sup>29</sup> Нем. «язык приказа», «язык команды» — *Примеч. пер.*



ганической конструкции можно говорить тогда, когда техника достигает той высшей степени самоочевидности, какая свойственна анатомическому строению животных или растений [Jünger 1982: 187].

В постулируемом таким образом «единстве органического и механического мира» техника «отступает как самостоятельная власть в той мере, в какой возрастает ее завершенность и тем самым ее самоочевидность» [Jünger 1982: 186] — граница между органическим и механическим миром становится текучим переходом. В своем прочтении «Рабочего» Борис Гройс подчеркивает техническую и психическую сериализацию как центральный элемент формирования современного типа, из которого проистекает и отмеченная Вальтером Бенямином утрата «ауры» в искусстве и в использовании искусства: где нет индивидуальности, там не будет и уникальности и харизмы произведения искусства и человека, как можно было бы резюмировать это в терминах культурной критики. Но современные технологии предлагают взамен «нечто иное», как отмечает Гройс в отношении потребления киносериалов как примера таких эффектов воздействия: «Обещание бессмертия, обещание, которое искупается повторяемостью и воспроизводимостью. Она реализуется в тот момент, когда современный индивид интериоризирует задуманные чувства и таким образом адаптирует свою внутреннюю жизнь к сериалу» [Groys 2009: 166]<sup>30</sup>.

Поэтому «действительный замысел» эссе, заключает Гройс, может быть раскрыт в «интересе Юнгера к индивидуальному бессмертию» [Groys 2009: 163]. Его размышления в «Рабочем» вращались вокруг хрупкого тела солдата Первой мировой войны, который уже давно не падает героической личностью на поле боя, а скорее выпадает анонимной деталью из машины, вот почему для Гройса размышления Юнгера логически завершаются культом машины: ведь она существует

между жизнью и смертью; хотя она мертва, она функционирует и работает, как живая. В результате машина часто функционирует как символ бессмертия. Очень важно, что Энди Уорхол, например, мечтал «стать машиной» — пускай и позже, чем Юнгер, — потому что и он в серийности и воспроизводимости видел путь к бессмертию [Groys 2009: 167].

Если придерживаться этой трактовки, то «Рабочий» Юнгера предстает трансгуманистическим текстом, непосредственно следующим за Маринетти, однако структура и смысл этого эссе сложнее, поскольку в первую очередь в нем раскрывается «новая и более значимая система отсчета» в тумане времен после Первой мировой войны, изжившей всякую буржуазную благонадежность и формулы гуманистического пафоса [Jünger 1982: 84]. Если принять, что счастье и страдание человека заключены в «биполярности мира и единичного человека» [Jünger 1982: 147], то «Рабочего» в его аффирмативном стиле можно оценить и как попытку утвердить кажущееся неизбежным развитие, чтобы в реализации и формировании его нового порядка преодолеть страдания и обрести скромное счастье. Как «сыны, внуки и правнуки безбожников, для которых подозрительным стало даже сомнение», Юнгер видит себя и своих современников «в рамках эксперимента»: «мы соверша-

---

<sup>30</sup> См. также: [Schöning 2014: 105–116].

ем вещи, не основанные ни на каком опыте», — в надежде, что «за динамическими излишествами эпохи скрывается неподвижный центр» [Jünger 1982: 203]. Поэтому «интерес Юнгера к индивидуальному бессмертию» (Гройс) отразился в «Рабочем» скорее в качестве претензии на классическое авторство с его возможностью и после смерти распоряжаться своим произведением: он пытается в очередной раз противопоставить заявленным процессам планирования модерна суверенную картину развития от его начала до потенциального конца, чтобы жить в посмертной славе<sup>31</sup>. Это сочетается с желанием и требованием продолжить этот «эксперимент» таким образом, чтобы избежать «одну из неприятнейших перспектив» безостановочного органического строительства технического планового ландшафта [Jünger 1982: 305].

Текст Юнгера стремится продемонстрировать читателю химеричность буржуазно-гуманистического идеала индивидуального становления человека в XX в., поэтому «Рабочий» фактически указывает на постгуманистическое будущее в прямом смысле этого слова. Чтобы показать, как основанные на сериализации технико-экономические отношения производства перестраивают психический аппарат и, следовательно, габитус человека, а отношения производства суть овеществление специфического мировоззрения, он обращается к множеству повседневных наблюдений: аподиктический язык автора придает им вид странности и обещание соединиться в новый образ — так они кажутся более осязаемыми. Это был бы тот слой «Рабочего», который можно квалифицировать как аналитический взгляд на основы и последствия идей и тенденций оптимизации и даже селекции людей в межвоенный период<sup>32</sup>. В свою очередь, визионерский слой текста, утверждающий сериализацию и «органическую конструкцию», можно без сомнений отнести к трансгуманистической идеологии, надежда которой в данном случае направлена не столько на бессмертие, сколько на новое универсальное мировоззрение — а значит, и на новую несомненность: на обнаружение того неподвижного центра, из которого можно привести в движение даже марионеток.

### **«Нооциты» и «неолюди». Постчеловеческие перспективы или трансгуманистическая утопия?**

Николас Петес отмечал, что большинство пост- или трансгуманистических концепций, пока они «не претендуют на позицию наблюдателя-рассказчика и на структуру повествования с началом и концом... продолжают действовать крайне гуманистично», поскольку разыгрывают свои сценарии как процесс самообразования, исправление отклонений и оптимизацию существующих потенциалов: как «развитие ввысь». Это присуще эссе Юнгера постольку, поскольку он, также обусловленный архитектуральными образцами жанра, хочет занять аукториальную позицию в качестве смылосозидающего авторитета. «Заявления о постчело-

---

<sup>31</sup> Тот факт, что Юнгер объявляет индивида и индивидуальность мертвыми, а значит, и индивидуальное авторство, однако тем самым утверждая себя как выдающегося автора, все еще функционирует как специфический метод «смерти автора» у Р. Барта и М. Фуко в 1968–1969 гг. О стратегии «посмертной славы» см.: [Schöttker 2000: 472–487].

<sup>32</sup> Ср. идеи Маринетты вплоть до «Дивного нового мира» О. Хаксли и менее известных сегодня текстов; об этом см.: [Nusser 2008].

веческом будущем», продолжает Петес, должны «различать человека как объект и субъект будущего знания» и не должны ограничиваться «более или менее антропоморфными фигурациями» [Pethes 2016: 365]. Поскольку текст Юнгера в своей аукториальной подаче прощается с центральными идеологемами решительно гуманистического содержания, занимая при этом позицию холодно отстраненного и в то же время участливого наблюдателя, в эссе намечается постгуманистический, если не сказать постчеловеческий, взгляд на заявленное им развитие. Если тексты оформляют свои сценарии будущего в повествовательный образ, который не стремится быть ни «утопическим обещанием», ни «дистопической угрозой» с гуманистической точки зрения, то через «фигуру третьего» они способны открыть новые перспективы для устоявшихся нарративов, равно как и для обсуждаемых в них вопросов и проблем [Pethes 2016: 367]. Это применимо и к «Рабочему» Юнгера, однако более выражено в других текстах.

Такую «фигуру третьего» — за пределами человека и сверхчеловека — со всей радикальной наглядностью изображает, к примеру, научно-фантастический роман Грега Бира «Музыка, звучащая в крови» (1985). При этом роман какое-то время вроде как начинает разрушать классическую дихотомию утопии и антиутопии, однако в итоге идеализирует новое состояние как постгуманистическую утопию. К тому же на протяжении длительного времени этот текст повествовательными средствами пытается провести границу между постчеловеческим субъектом знания и человеком как его объектом: перед нами история трансформации человека в морфологически четко распознаваемое постчеловеческое состояние, воображаемый психолого-эпистемологический уровень которого с нарратологической точки зрения представляет собой, конечно же, более серьезный вызов. При этом роман вписывает себя не только в терзаемый страхами инфекционно-эпидемический дискурс, но и в споры об опасностях геной инженерии, которые в конечном счете превращаются в трансгуманистические или постгуманистические. Как медиум интердискурса в смысле Юргена Линка, он воистину виртуозно укладывает элементы различных специальных дискурсов в захватывающую историю, которая умудряется поместить в необычную перспективу понятия и термины инфекции/эпидемии и перекодировать их (ср.: [Link 1988]).

Молекулярный биолог и биохимик Верджил Улэм, олицетворение безумного ученого, тайно соединяет ДНК млекопитающих с ДНК колиморфных бактерий в биотехнологической компании, специализирующейся на «медицинских биочипах», чтобы увеличить их «вычислительные мощности». Затем он поочередно соединяет этот продукт с лимфоцитами из собственной крови и наблюдает за ростом их рекомбинаций и размножения. «Я работал... работаю... над биологическими препаратами. — Биологическими препаратами? Я не знаком с этим термином. — Побочное ответвление биочипов. Автономные органические компьютеры» [Bear 2014: 12]. Этого сглаживающего объяснения, которое Улэм дает в романе своему начальнику после разоблачения, оказывается недостаточно, чтобы развеять опасения компании по поводу плохих отзывов прессы из-за нарушения этических норм: ученого вынуждают уничтожить свои клеточные культуры. Желая сохранить самую важную часть исследования, он вводит себе генетически модифицированные лимфоциты, тем самым запуская в романе «великое повествование» о превращении в постчеловеческую форму жизни. Выступая в роли обучающегося биоискус-

ственного интеллекта, модифицированные лимфоциты в теле ученого с возрастающей скоростью перерабатывают все многообразие его данных в информацию, развиваясь в иерархически организованные, эффективно общающиеся и мыслящие «структуры», которые Улэм называет термином «нооциты» (англ. *noocytes*), вдохновленным Тейяром де Шарденом: «От греческого слова, обозначающего разум, *noos*» [Bear 2014: 81]<sup>33</sup>. Сначала эти нооциты оптимизируют «трансгуманистическое» тело своего «хозяина», который избавляется от близорукости и аллергии и повышает сексуальную активность. Затем через классические пути заражения они попадают в тела контактировавших с Улэмом, и, похоже, во всей Северной Америке разражается эпидемия чумы: тела почти всех людей и других существ превращаются в целостную органическую форму жизни, способную произвольно менять собственную морфологию. Благодаря внутренней фокализации сперва через Улэма, запустившего цепочку этих событий, а затем — в основном через амбициозного ученого Майкла Бернарда — мы узнаем, что человеческое Я начинает «на равных» общаться с нооцитами в собственном теле, а изучение их мира превращается в квазифилософское вопрошание и понимание.

Видимые на телах процессы трансформации иллюстрируются лексическим арсеналом чумы — бугорки, рубцы и т. д., — и роман заставляет людей за пределами инстанций фокализации реагировать соответствующим образом: испытывать страх, ужас и желание искоренить и изничтожить потенциальных переносчиков. В 20-й главе Бир вводит персонаж Сьюзи МакКензи, которая, как немногие другие люди — вероятно, в силу генетической особенности, — не включается во всеобщую трансформацию органического мира в ноосферу. Здесь роман обращается к элементам жанра ужасов и саспенса, как он делал это ранее с другими героями. Однажды утром Сьюзи обнаруживает дома своих братьев и сестер в виде бесформенных органических сгустков, которых она может опознать лишь по одежде. Однако затем она выступает в качестве фокусирующей инстанции, которая выражает нерешительное принятие нового состояния в разговоре со своей уже поглощенной семьей. Таким образом, восприятие трансформации «нормальным человеком», сформированное инфекционно-эпидемическим дискурсом, изначально приближено к самонаблюдению ученого Бернарда, очарованного собственной трансформацией, но в итоге оказывается в постгуманистической утопии всеобщей «Мысленной Вселенной» в ноосфере. Создается впечатление, что благодаря коллективной памяти, доступной теперь всем без ограничений и включающей в себя также и генетическую память биологических видов, реализовалась универсальная и бесконечная коммуникация через время, пространство и, вероятно, виды:

Ничего не потеряно. Ничто не забыто.  
Это было в крови, в плоти.  
Теперь это навсегда [Bear 2014: 266].

Таким образом, роман Бира, с одной стороны, намекает, «что биологическая логика имеет императив, а катастрофизм является катастрофическим только с жесткой гуманистической точки зрения» [Luckhurst 2007: 227]. С другой сторо-

---

<sup>33</sup> На де Шарнена в тексте есть и прямая ссылка, см.: [Bear 2014: 81]. Об этом см.: [Dougherty 2007: 106].

ны, он служит ярким примером художественного раскрытия трансгуманистической «метафоры жизни как органического алгоритма» [Flessner 2018: 49]<sup>34</sup>, которая одновременно раскрывает экономическую и идеологическую системы предпосылок технически ускоренной эволюции и сама демонстрирует эти идеологические отложения. Роковые генетические операции ученого в биотехнологической компании роман трактует как продукт индустрии оптимизации, чья идеологическая надстройка постоянного прогресса и конкуренции состоит из кажущегося парадоксальным соединения утилитарных моделей мышления с суррогатом старой идеи образования в добровольных фундаментальных исследованиях. Утопические черты, от которых не хочет отказываться автор, в итоге вновь скрадывают явленное в романе овеществление человека его предполагаемым инструментом — и овеществленную этим идеологию. Разумеется, в этой оценке вновь слышатся позиции классического гуманизма, обещающего человеку через снятие всех границ иметь возможность принимать решения вне предполагаемых ограничений, неизбежностей и постгуманистических обещаний освобождения.

Роман Мишеля Уэльбека «Возможность острова» также основан на сценарии биотехнологического развития, который производит «неочеловека» и оставляет старого человека как «дикаря» позади себя или же под собой [Houellebecq 2022: 31]<sup>35</sup>. Эти неолюди формально остаются индивидуумами, но их индивидуальность сериализована: каждый из них является генетически модифицированным клоном людей, которые в XX в. сплотились в секту и сохранили свой генетический материал в ожидании техники клонирования, которая и была потом разработана в будущем. В постапокалиптическом будущем они живут удаленно друг от друга, каждый сам по себе в технически безопасных, комфортабельных помещениях, и больше не зависят от обычной пищи, поскольку получают энергию за счет фотосинтеза, небольшого количества минеральных солей и воды [Houellebecq 2022: 431–432]. После смерти «Центральный населенный пункт» каждый раз под руководством «Верховной сестры» производит на свет нового клона, индивидуальность которого одновременно формируется и воспроизводится путем чтения и написания автобиографических трудов — ставка делается на старую медийную технику письма, поскольку «загрузка памяти» не работает: «Личность содержит в себе лишь то, что поддается запоминанию» [Houellebecq 2022: 81, 32].

Таким образом, роман формирует историю будущего, состоящую из автобиографических заметок клонированного человека прошлого и размышлений его клонов будущего, которые он исследует на примере автобиографии покончившего с собой французского комика XX в. Даниеля и столь же автобиографических комментариев к этому «подлиннику» двух его «призраков». «Даниель I», типичный для Уэльбека персонаж современности, прожигает свою жизнь и, будучи эротоманом, способен искать счастья только в сексуально реализованной любви, которая торпедируется прежде всего процессом старения тела. Он вступает в названную выше секту, пророки которой создают культ вокруг ожидаемого прибытия таинственных «Элохим», внеземных создателей человечества; это ожидание заставляет их обратиться к технике клонирования, чтобы стать свидетелями долгожданного прише-

<sup>34</sup> Флесснер также рассматривает проблему овеществления трансгуманистических идеологем.

<sup>35</sup> Здесь и далее рус. пер. по изд.: Уэльбек М. *Возможность острова*. Стаф И. (пер. с фр.). М.: Иностранка, 2007. — *Примеч. пер.*

ствия в далеком будущем. Автобиографические комментарии «Даниеля24» и «Даниеля25» свидетельствуют об их увлеченности запутанной, движимой драйвом жизнью исходного Даниеля, чтобы культивировать в себе те «отвращение и скуку», которые предписывает им испытывать по отношению к такой жизни Верховная сестра: «Только при этом условии станет возможным пришествие Грядущих» [Houellebecq 2022: 119]. Клоны, таким образом, сведены не только к презрительному отличию от своих предшественников, но и к смыслу своего существования, заключающемуся в ожидании Элохим, которые теперь стали Грядущими. Их неторопливые, сегрегированные индивидуальные жизни приводят неолудей к случайным контактам через интернет; связь между Даниелем25, чей пространственный «заключительный комментарий» также образует эпилог к книге, и Марией23 завершается разрушением образа роскошного безмятежного спокойствия неочеловеческой утопии в мире, который одновременно является антиутопическим с его дикарями, деградировавшими до «самцов» (*mâles*) и «самок» (*femelles*). Взволнованная чтением старых текстов, Мария23 уходит из своей степенной скуки в дикий внешний мир в, возможно, тщетной надежде на некий остров, где неолудии встали бы на новый и интересный путь вместе с одичавшими стариками; и Даниель25, увлеченный делами и страданиями своего праотца через автобиографию, в конце также отправляется в неизвестность — этим актом «отступничества» оба заявляют прекращение своего сериального бессмертия и подвергают себя боли угасания [Houellebecq 2022: 507–508]<sup>36</sup>.

Чем примечателен этот саркастический и туманный роман в отношении своего сюжета и затрагиваемых тем? Он рисует перед нами существо будущего, в котором все еще достаточно угадывается человек, то есть роман играет с идеологемами трансгуманизма, чью мифическую и потому неадекватную структуру он грубо разоблачает. Проект бессмертия современного, материально насыщенного бюргера, созданный на краю секуляризованной бездны переходящего, недостаточен для решения скрытого в нем вопроса о смысле и поэтому вынужден не просто вновь создавать себе богов, но делать это в режиме системы объяснения мира наукой, а именно — как более или менее приемлемых инопланетян. Продолжение жизни в сериализованной индивидуальности, которая, согласно гуманистическим ценностям, основана на умеренности, созерцании и самопознании, в конечном итоге оказывается в сценарии Уэльбека великой «скукой» (*ennui*), которая в любой момент может довести до «отчаяния» (*cafard*)<sup>37</sup>. В последней главе («Заключительный комментарий, эпилог») роман Уэльбека, постоянно ссылающийся на архитекткст Ветхого Завета, заставляет неочеловека Даниеля25 еще раз оглянуться на позднюю историю человечества и генезис его собственного трансчеловеческого вида. В процессе он также затрагивает появление в Западной Европе «движения со странной мазохистской идеологией, получившей название “экологизм”», некоторые представители которого систематически выступали против людей и сожалели о вымирании вида беспозвоночных больше, чем о человеческом голоде. С отчужденным взглядом из будущего на наше время он размышляет:

<sup>36</sup> Об этой реституции власти литературы см.: [Chrostek 2011: 142].

<sup>37</sup> См. также трактовку этого сценария как конечную точку «индустрии развлечений»: [Buchweitz, Cohen-Gewerc 2015].

Сегодня мы не вполне понимаем термины «природа» и «право», которыми они манипулировали с такой легкостью; для нас подобные идеологические крайности — лишь один из признаков того, что человечество под конец стремилось восстать против самого себя, положить предел своему очевидно недолжному существованию [Houellebecq 2022: 524]<sup>38</sup>.

Эти люди недооценили приспособляемость живого мира, а также скорость, с которой на руинах разрушенного мира установилось новое равновесие. Таким образом, Даниель<sup>25</sup> вскользь деконструирует даже эту современную разновидность постгуманизма прошлого, разыгрывая истинно постгуманистический образ городского ландшафта, отвоеванного растениями и животными, против него самого.

Прочтение упомянутых художественных текстов дает понять главным образом одно: похоже, что человек страдает от самого себя, как форма материи, которая осознала свое ограниченное временем существование, пока после смерти вновь не перейдет в форму материи без сознания (см.: [Kondylis 1984: 129]). Транс- и постгуманистические идеологии оказываются симптомами, а не избавлением от этих страданий. Трансформацию в постчеловеческие формы жизни, надежду технологических постгуманистов, можно помыслить как утопию лишь в антропоморфных категориях, если мы не хотим приравнять ее к «философии человеческого бегства», над которой иронизировал Ульрихом Хорстманн, и ее фантазии о ликвидации человека в плане сохранения я в клеточных соединениях или информационных структурах искусственного интеллекта. Такой форме сознательного бессмертия в свою очередь грозит утопическая скука и мучительное повторение старых конфигураций в вечно новом обличье — что также относится и к трансгуманистическим надеждам. Что же остается? «Никому из неолюдей не под силу разрешить основополагающую апорию бытия» [Houellebecq 2022: 557].

## Источники

- Bear 2014 — Bear G. *Blood Music* [1985]. New York: Open Road Media Sci-Fi & Fantasy, 2014.
- Goethe 2005 — Goethe J. W. von. *Faust. Bd. 2. Schöne A.* (Kommentar. Hg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.
- Herr 2014 — Herr H. How we'll become cyborgs and extend human potential. *TED talks*. 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=PLk8Pm\\_XBJE](https://www.youtube.com/watch?v=PLk8Pm_XBJE) (дата обращения: 15.01.2023).
- Houellebecq 2022 — Houellebecq M. *La possibilité d'une île* [2005]. Paris: J'ai Lu, 2022.
- Jünger 1982 — Jünger E. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* [1932]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
- Kleist 1996 — Kleist H. von. Über das Marionettentheater. In: Kleist H. von. *Werke in einem Band*. Sombdner H. (Hg.). München: Carl Hanser, 1996. S. 802–807.
- Marinetti 1909a — Marinetti F.-T. *Mafarka le futuriste*. Paris: E. Sansot & Cie, 1909. <https://archive.org/details/marinetti-mafarka-le-futuriste-1910/page/n5/mode/2up?view=theater> (дата обращения: 15.01.2023).
- Marinetti 1909b — Marinetti F.-T. Manifeste du Futurisme. *Le Figaro*. 20.02.1909. S. 1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR> (дата обращения: 15.01.2023).

## Литература/References

- Михайловский 2017 — Mikhailovskii A. V. Technique as Optimization. In: *Filosofija v usloviiahk sotsiokul'turnogo mnogoobraziia: ot ekspertnogo znaniia do mirovozzrencheskikh orientirov*. Saratov: Nauka Publ., 2017. P. 137–141. (In Russian)

<sup>38</sup> О Ветхом Завете как архитектке см.: [Chrostek 2011: 147–148].

- Albrecht, Willand 2018 — Albrecht A., Willand M. Homunculus. Faust-Handbuch. Konstellationen — Diskurse — Medien. In: *Faust-Handbuch. Konstellationen — Diskurse — Medien*. Rhode C., Valk T., Mayer M. (Hg.). Stuttgart: Metzler, 2018. S. 535–543.
- Beil 2006 — Beil J. U. “Kenosis” der idealistischen Ästhetik. Kleists “Über das Marionettentheater” als Schiller-réécriture. In: *Kleist-Jahrbuch 2006*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2006. S. 75–99.
- Buchweitz, Cohen-Gewerc 2015 — Buchweitz N., Cohen-Gewerc E. Leisure and Posthumanism in Houellebecq’s Platform and Lanzarote. In: CLCWeb: *Comparative Literature and Culture*. 2015, (17). <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2528>
- Chrostek 2011 — Chrostek K. *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq*. Frankfurt am Main: Lang, 2011.
- Dougherty 2007 — Dougherty S. Radio, the Genome, and Greg Bear’s Biological Fiction. *Science Fiction Studies*, 2007, (44): 104–121.
- Eibl 2004 — Eibl K. *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, 2004.
- Ette 2004 — Ette O. *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004.
- Flessner 2018 — Flessner B. Die Rückkehr der Magier. Die KI als Lapis philosophorum des 21. Jahrhunderts. In: *Kritik des Transhumanismus. Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft*. Spreen D. von, Flessner B. u. a. (Hg.). Bielefeld: Transcript Verlag, 2018. S. 63–106.
- Freud 2000 — Freud S. Das Unbehagen in der Kultur [1930]. In: Freud S. *Studienausgabe. Bd. 9. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2000. S. 191–270.
- Fröschle 2023 — Fröschle U. Strategische Phantasie. Science-Fiction und militärische Planspiele. In: *Zukunftswissen? Potenziale prospektiver Erkenntnis am Beispiel der Energiewirtschaft*. v. Mackasare M. von (Hg.). Heidelberg: Berlin, 2023. S. 271–290.
- Fulda 2016 — Fulda D. Sattelzeit. Karriere und Problematik eines kulturwissenschaftlichen Zentralbegriffs. In: *Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen*. Hg. v. Fulda D. von, Décultot E. (Hg.). Berlin; Boston: De Gruyter, 2016. S. 1–16.
- Fukuyama 2004 — Fukuyama F. Transhumanism. *Foreign Policy*. 2004, (144): 42–43.
- Geiger 1998 — Geiger G. *Verhaltensökologie der Technik. Zur Anthropologie und Soziologie der technischen Optimierung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Groys 2009 — Groys B. *Einführung in die Anti-Philosophie*. München: Hanser, 2009.
- Harrasser 2013 — Harrasser K. *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013.
- Hengstschläger 2012 — Hengstschläger D. *Der literarische Take-off des Aviatikers. Aufkommen, Bedeutungswandel und Unfalldiskurs des Luftfahrers in der Literatur von 1900–1930*. Wien: Universität Wien, 2012. <https://theses.univie.ac.at/detail/18197> (accessed: 15.01.2023).
- Hering, Schubert 2012 — Hering N., Schubert H. von. *Cyber Age. Mensch und Cybertechnologie in den Herausforderungen und Konflikten des 21. Jahrhunderts*. Köln: Wolters Kluwer, 2012.
- Horstmann 1985 — Horstmann U. *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Janouch 1968 — Janouch G. *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Erw. Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- Jaeger 2010 — Jaeger M. *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Nemann, 2010.
- Kanz 2009 — Kanz Ch. *Maternale Moderne. Männliche Gebärphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)*. München: Fink, 2009.
- Kemperink, Vermeer 2010 — *Utopianism and the Sciences*. Kemperink M. G., Vermeer L. (Hg.). Leuven: Peeters, 2010.
- Kondylis 1984 — Kondylis P. *Macht und Entscheidung. Die Herausbildung der Weltbilder und die Wertfrage*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984.
- Kurzweil 2005 — Kurzweil R. *The Singularity Is Near. When Humans Transcend Biology*. New York: Penguin Books, 2005.
- Link 1988 — Link J. Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik im Kollektivsymbol. In: *Diskurstheorien in der Literaturwissenschaft*. Fohrmann J., Müller H. (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 284–307.



- Loh 2018 — Loh J. *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2018.
- Luckhurst 2007 — Luckhurst R. Catastrophism, American Style. The Fiction of Greg Bear. *Journal of English Studies*. 2007, (37): 215–233.
- Michailowski 2020 — Michailowski A. Die Philosophie der Technik in den zwanziger und dreißiger Jahren und Ernst Jüngers Arbeiter. *Jünger-Debatte*. 2020, (3): 21–34.
- Nusser 2008 — Nusser T. “Ueberembryonen”. Züchtungsphantasien und Zellkulturen in Konrad Loeles Roman Züllinger und seine Zucht. In: Breger C. u. a. (Hg.). *Engineering Life. Narrationen vom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur*. Berlin: Kadmos, 2008. S. 109–122.
- Osten 2003 — Osten M. Die evolutionäre Reise. Zur Modernität des Goetheschen Homunculus. *Goethe-Jahrbuch*. 2003, (120): 216–227.
- Pethes 2016 — Pethes N. Posthumanismus. In: *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*. Bühler B., Willer S. (Hg.). München: Fink, 2016. S. 362–373.
- Rhode et al. 2018 — *Faust-Handbuch. Konstellationen — Diskurse — Medien*. Rhode C., Valk T., Mayer M. (Hg.). Stuttgart: Metzler, 2018.
- Schöning 2014 — *Ernst Jünger Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Schöning M. (Hg.). Stuttgart: Metzler, 2014.
- Schöttker 2000 — Schöttker D. Ruhm und Rezeption. Unsterblichkeit als Voraussetzung der Literaturwissenschaft. In: *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*. Schönert J. (Hg.). Stuttgart: Metzler, 2000. S. 472–487.
- Segeberg 1987 — Segeberg H. *Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1987.
- Shermer 2011 — Shermer M. The Immoralist. *Science*. 2011, (332). P. 40.
- Sorgner 2020 — Sorgner S. L. Konvergenz von Trans- und kritischem Posthumanismus. In: *Transhumanismus, Posthumanismus und die neuen Technologien*. Wolf Ph. (Hg.). Leipzig: Leipziger Univerlag, 2020. S. 39–57.
- Tabbert 2004 — Tabbert Th. *Menschenmaschinengötter. Künstliche Menschen in Literatur und Technik. Fallstudien zu einer Artificalanthropologie*. Hamburg: Artislife Press, 2004.
- Thanisch 2021 — Thanisch T. *Literatur als Arbeit am Menschen. die Neupositionierung des Menschen in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Springer, 2021.
- Vinken 2000 — Vinken B. Make War Not Love: Pulp Fiction oder Marinettis Mafarka. In: *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde — Avantgardekritik — Avantgardeforschung*. Asholt W., Fähnders W. (Hg.). Amsterdam: Rodopi Publishing, 2000. S. 183–202.
- Wolf 2020 — Wolf Ph. Über die Unvermeidbarkeit der Modernisierung. Oder warum wir uns mit Transhumanismus und neuen Technologien beschäftigen müssen: Neue Perspektiven und alte Vorbehalte. In: *Transhumanismus, Posthumanismus und die neuen Technologien*. Wolf Ph. (Hg.). Leipzig: Leipziger Univerlag, 2020. S. 1–38.

Статья поступила в редакцию 15 января 2023 г.

Статья рекомендована к печати 15 мая 2023 г.

### In search of a center: Aporias of the prosthetic God\*

**For citation:** Fröschle U. In search of a center: Aporias of the prosthetic God. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (3): 591–608.

<https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.312> (In Russian)

The article deals with the capability and productivity of literature to visualise and discuss chances and problems arising from future developments and constellations using the example of trans- or posthumanism as one of the most influential ideological concepts of our time. It is shown how this seemingly scientific idea has been imagined as well as deconstructed in literary texts a long time before transhumanism solidified as an ideology. Literary texts allow to play things through to an end — or another, and thereby highly specialised scientific topics become open to a broader discussion outside the ivory tower: Beginning with H. von Kleist's famous essay on "The Puppet Theatre" (1810), that reflects upon the question of human consciousness using the example of dancing prosthesis carriers, it is also demonstrated, that literary texts can defamiliarize our common perception of everyday world to set us thinking about it, be it Goethe's "Faust II" with its homunculus episode, Marinetti's novel "Mafarka the Futurist" (1909) and its flying artificial man, E. Jünger's extensive essay "The Worker" (1932) on modern serialisation, M. Houellebecq's novel "Possibility of an Island" (2005) with a posthuman view on transhumanistic developments or G. Bear's SF novel "Blood Music" (1985), imagining a completely posthuman world.

*Keywords:* transhumanism, post-humanism, Kleist, Marinetti, Junger, Bear, Houellebecq.

Received: January 15, 2023

Accepted: May 15, 2023

---

\*The article harks back on a presentation on October 25–26, 2018 at the III D. V. Sarabianov International Congress of Art Historians of the GII in Moscow ("Boundaries of the Norm: The Transformation of Humanism in Russian and European Culture of the New and Newest Times"). This version here was created within the research project GAČR No. 20-02986S at the Palacký University Olomouc (Czech Republic) "Unknown Worlds — Other Societies — New People. Transcultural Processes in Austrian Future Fiction of the Inter-War Period".

Translation from German by S. Tashkenov.